

从小说到电影：“我”的显隐

——鲁迅《祝福》主旨的再解读

文 戡

鲁迅的小说《祝福》自 1924 年发表以来,受到人们的普遍推崇。1956 年,夏衍将其改编成了电影剧本,导演桑弧将之拍成了电影。研究者们对《祝福》主题意蕴的发掘集中在小说比较显见的主人公“祥林嫂”上,而忽略了从小说主要人物“我”的深入分析来挖掘小说的主旨,致使人们对鲁迅此时创作的心理变化和精神状态产生了误读。本文试图通过对新中国成立后夏衍改编的《祝福》电影剧本与鲁迅的小说文本进行对比分析,从“我”的显隐来发掘《祝福》主旨的另一面。

作为鲁迅第二部小说集《彷徨》的第一篇,《祝福》问世已经整整 90 年。研究它的文章数以百计,它们主要集中在叙述学研究、文化研究和比较研究等三个方面。^①

其中,祥林嫂悲剧根源及其主题思想是研究的兴奋点。长期以来,评论界包括教育界^②对《祝福》的主旨研究大都集中于显见的主人公“祥林嫂”,渐渐形成较为固定的两种观点:一是认为《祝福》的主旨在于揭露“四权”对中国妇女的迫害,即认为祥林嫂是

被政权、族权、神权、夫权的压迫而灭亡的。这种从阶级压迫角度来解读主旨,也契合了当时的主流意识形态,毛泽东在《湖南农民运动考察报告》中就认为“这四种权利——政权、族权、神权、夫权代表了全部的封建宗法的思想和制度,是束缚中国人民特别是农民的四条极大的绳索”。^③并从中推导出“鲁四老爷是杀害祥林嫂的刽子手”这一结论。第二种观点认为《祝福》主题在于揭露封建礼教和封建等级制度吃人的本质。

近年来,随着研究的深入和研究视角的转变,《祝福》的主旨探索也有了新的进展。吴晓东在《鲁迅小说的第一人称叙事视角》一文中认为《祝福》讲述的是“我作为一个漂泊羁旅的异乡人返回故乡的所见所闻所感”、“执着地思索‘我’自己的路”,《祝福》一文“超越了单纯的道德同情和道德判断,把思索的触角深入到历史与价值的层次,因而鲁迅小说具有超道德化的历史主义倾向”(《鲁迅研究动态》1989 年第 1 期)。杨若蕙《现代启蒙主义知识分子的精神原型——略论〈祝福〉中的“我”》认为《祝福》是鲁迅对包

括自己在内的现代启蒙知识分子充满荒诞感和悲剧宿命的存在状态与生命之旅的生动展示《甘肃高师学报》2004年第6期)。彭小燕《“虚无”的四重奏——重读〈祝福〉》说到“我”既没有“狂人”的勇猛,也没有“疯子”的决绝,“浑身上下的暧昧矛盾、犹疑混沌,承载的正是鲁迅审视中国新型知识分子以及审视自我生存危机的苛毒眼光”《中国现代文学研究丛刊》2012年第1期)。而研究电影与原著比较的论文,则或集中于文本与电影剧本之异,或阐发意识形态特征等。

以上研究,较少从文本及审美特征角度,通过“我”的形象来阐释鲁迅的心理状态和精神处境,进一步深化《祝福》的主旨。本文拟在这方面作些探讨,以求证于方家。

鲁迅的《祝福》除了以小说文本的形式传播外,还曾经多次被移植到舞台和荧屏上。从1940年代开始,《祝福》就陆陆续续被一些地方剧种改编上演。1946年雪生越剧社出版了南薇改编的《祥林嫂》,并拍摄了由袁雪芬、范瑞娟主演的越剧纪录片;1949年5月香港新民出版社出版了李门改编的《祥林嫂》(龙舟);1950年2月和声南词研究社出版了汪度云改编的《祝福》(南词);1952年12月北京宝文堂书店出版了王雁、李凤阳执笔

的《祥林嫂》(新评剧);1956年10月中国电影杂志发表了夏衍改编的著名电影剧本《祝福》^④,紧接着由北京电影制片厂摄制出由桑弧导演的、白杨与魏鹤龄主演的影片;而在1979年,上海电影制片厂与香港凤凰影业公司联合摄制出了由越剧表演艺术家袁雪芬、金采凤主演的戏曲艺术片《祥林嫂》等等。^⑤其中影响最大、范围最广的无疑是1956年由夏衍改编、桑弧导演的电影《祝福》。在新中国电影史上,《祝福》是第一次将文学名著进行改编、第一次将鲁迅笔下的典型人物搬上荧幕、第一次自行拍摄的国产彩色故事片。《祝福》于1957年获第十届卡罗维发利国际电影节评委会特别奖,1958年获墨西哥国际电影周银帽奖。

在中国的文艺形式中,戏剧和电影是受到特别关注的。“一方面,戏剧等拥有各阶层的大量观众,尤其是那些不识字或者识字不多的大众能够和乐于接受的样式”^⑥。另一方面,电影本身就是一种交流的工具,它是作者、导演、演员集体创作并与观众共同体验的一种人生经验,是“合力构造一个想象的世界”^⑦。

将《祝福》由6000多字的短篇小说改编成100分钟的电影,夏衍增添了很多故事情节(见下表),使得在原作中,“我”从别人那儿听来的关于祥林嫂“半生事迹的断片”变得完整、连贯,具有连续性和故事性。

电影改编增加的故事情节	荧幕效果
电影的开篇、中间和结尾处出现了三处画外音。	这是由于电影叙事手法的需要,将以“我”为中心的第一人称叙事方法改成画外音的提示;让人物自己出场,展开故事情节。
新增加了卫老二、地主杨七太爷、杨七太爷的账房、阿香四个人物。	增加了代表农村封建宗法制度、封建礼教制度和旧社会受迫害妇女的典型代表,丰富了人物形象。
补充了祥林嫂从祥林家出逃的原因,即小叔子告密说婆婆要卖掉祥林嫂。	交代清楚了祥林嫂出逃的原因,渲染了祥林嫂被封建宗法制度和封建礼教迫害的悲剧性,使故事情节完整、连贯,具有悲剧性。

续表

电影改编增加的故事情节	荧幕效果
祥林嫂对贺老六态度由反抗到接受。祥林嫂由誓死不从到感受到贺老六的真诚与善良,自愿和解成婚,并且刻画了祥林嫂与贺老六温馨的婚后生活。	贺老六为反抗受伤的祥林嫂端茶倒水,使得祥林嫂被其感动,贺老六的人物形象也更加丰满,他成为了电影中仅次于祥林嫂的人物形象。这样的情节安排为下文祥林嫂夫死子殇的悲剧埋下伏笔。
贺老六病死和祥林嫂儿子阿毛被狼叼走,由相间发生变为连续发生。	电影中连续发生的变故能够保持悲剧的高潮节奏,突出祥林嫂的悲惨命运。
补充了祥林嫂怎样被鲁四老爷赶到街上的过程,将此事与捐门槛联系起来,添加了祥林嫂发疯似地用菜刀砍土地庙门槛的情节。	延续祥林嫂的人物性格形象,用菜刀砍门槛的细节刻画,以示祥林嫂对封建礼教有所觉醒,鼓舞观众为反抗压在头上的三座大山而奋斗。电影的故事情节也更加合理,具有连续性。
影片结束,祥林嫂从黑暗中走到银幕前,问观众“一个人死了以后,究竟有没有灵魂?”	将小说中隐含的靠读者想象的留白,变成电影中可听可看的内容。

上表中所述的改编基本符合电影的叙述语言和叙述方式,但有两个细节值得我们注意。

首先是夏衍将小说的叙述者“我”进行了删减处理。夏衍认为“我是正在这一夜回到我的故乡鲁镇的”^⑧这样的第一人称叙述方式只是“适合小说开展的一种方法”。^⑨“我”并非鲁迅本人,小说描写的故事也非真人真事。如果贸然让“我”出现在电影剧本中,势必会在虚构的文艺作品与真人真事之间产生混乱,因此夏衍将“我”删去。

对小说文本而言,“我”作为叙事者出现,是一种限定性的叙述视角。“我”并不只是一个讲述“祥林嫂”悲惨命运的观察者,还是一个举足轻重、处于故事核心位置的人物形象。夏衍将“我”删去固然能够让电影的拍摄更为顺畅合理,但又直接导致文本中,祥林嫂冲着“我”问“一个人死后究竟有没有灵魂”这一惊心动魄场景的消失。在小说中,关于灵魂有无的疑问贯穿小说的始终,是作者引出祥林嫂的引子,为描写祥林嫂害怕地

狱而捐门槛做铺垫。夏衍在改编中,电影最后保留了祥林嫂对于灵魂有无的疑问,不过变成了“绝望的自问式独白”。^⑩原本贯穿小说文本始终的关于灵魂有无的疑问出现在电影结尾,反而削弱了小说和电影的悲剧性效果,有画蛇添足之嫌。这一情节的改编也导致在解读电影甚至解读小说文本时,自动忽视原本应该是启蒙者的“我”的形象、自然而然的将研究视角对准了电影的主人公“祥林嫂”,于是得出“四权”说、“封建礼教和封建等级制度吃人”说,也就不足为奇了。

其次是夏衍在电影的开端、中端和结尾加上了三段不同的画外音。

“对于今天的青年人来说,这是很久很久以前的事了,大约四十多年前,辛亥革命前后,在浙东的一个偏僻的山村里”。^⑪

“日子很快地过去了,一年又是一年,人家说,祥林嫂交了好运,可是,这好运并不长久。……”^⑫

“祥林嫂,一个勤谨、善良的女人,

经受了数不清的苦难和凌辱之后,倒下了,死了。这是四十多年前的事情了,对,这是过去了的时代的事情。应该庆幸的,是这样的时代,终于过去了,终于一去不复返了”。^⑬

表示时间变化的手法很多,比如以字幕的方式或者以画外音的方式。著名电影理论家克拉考尔认为画外音是“非电影化的”、“强迫别人接受的表现”。^⑭事实上,电影画外音是对改编时把“我”删去的一种补偿方式。夏衍认为用画外音是出于使电影通俗化的考虑,让电影更容易被新时代的人们所接受。“为了使生活在今天这样一个幸福时代的观众不要因为看了这部影片而感到过分沉重,就是说,不必为古人流泪”^⑮“只应该为了这个时代的一去不复返而感到庆幸,而不必再为了过去了的人物的遭际而感到沉重和悲哀”。^⑯在电影中,叙述人退出荧幕之外以画外音的形式出现,起到了介绍故事背景和推动电影情节展开的作用。观众在观影时处于一种不自由的状态,画外音即再创者的褒贬左右着观众的感受。叙述者以画外音的方式,创造出了现在与过去二元对立的时间维度,营造出一种历史感。画外音又作为主流意识形态话语的代言人,阐明了不合理的旧社会最终会被新社会和新时代的洪流所取代,让普通电影观众对社会主义的建设有更大的信心和热情。

实际上,鲁迅笔下的“我”面对祥林嫂的问题,陷入了表达的困境和精神的惶惑当中,只能用“悚然”、“芒刺”等来进行自我宽慰。而面对祥林嫂的死讯、鲁镇的死气沉沉,“我”精神孤独、无处皈依的困境只能用“决计要走”的方式来逃避。电影打破了鲁迅在小说文本中通过“我”思想情感的起伏,表现其作为启蒙者的知识分子丧失了他在“五四”时期处于先锋地位的话语和地位的优势,也体现了“五四”退潮后,现代知识分子的精神苦闷和启蒙者的怀疑困惑。电影的改编,在某种程

度上打破了文本中以“我”为叙事视角所带来的复调小说无尽的内在张力与内涵。

从小说到电影的改编过程中,一删一增,把精神苦闷、彷徨无依的启蒙知识分子形象“我”转变为流意识形态代言者的画外音,成功地将“原著鲜明的知识分子启蒙话语转变为突出阶级压迫、反抗的革命话语,实现了启蒙知识分子向革命历史叙述话语的置换”^⑰,夏衍通过电影改编的形式将鲁迅在“五四”时期创作的经典文本成功地纳入到新中国初期文学“一体化”、“规范化”的构建当中去,而且他改编的电影剧本也被奉为成功的典范。

二

鲁迅是基于启蒙主义的目标而走上创作的道路的。在《呐喊》中,我们可以看到鲁迅实践国民性改造的启蒙主义艺术成果;但在《祝福》中,传达的却是鲁迅对启蒙主义的怀疑态度。这一变化反映了“五四”高潮过去之后,启蒙主义并没有发挥其预期的作用。《祝福》中的“我”所遭遇的尴尬,正是鲁迅前期对启蒙主义信心满满到后期扬弃启蒙主义,转向社会革命论者的过渡阶段的体现。

在《祝福》文本中,“我”是一个知识分子,一个启蒙主义者,但其身份已经模糊不清、暧昧不明了。“我”在旧历年底祝福的热闹气氛中回到鲁镇,暂居四叔家里,显得格格不入。与四叔的谈话“总是不投机”;家家户户都忙着过年的热闹,也似乎与“我”毫不相干。“我”在故乡反而成了一个局外人,一个外来者,是一个已经丧失了启蒙主义者精神与话语优势地位的知识分子,“我”是一个带着许多疑惑的苦闷的思考者。当不识字的祥林嫂对于“我”——识字又出过远门的知识分子以近乎崇拜的心态,想得到“一个人死了之后,究竟有没有魂灵的”的确切答案时,“我”的吞吞吐吐,或许基于人道主义的回答“也许有罢,——我想。”^⑱“究竟有没有

魂灵,我也说不清。’”^{①9}这种模糊的回应,恰恰暴露了启蒙者已经丧失其话语优势的尴尬境地。

创作《祝福》的鲁迅,除了有着启蒙知识分子的精神苦闷、怀疑与痛苦之外,似乎还有理由使人相信,他在现实生活中也有着与“我”完全一致的真实感受。在1989年第1期《鲁迅研究动态》中李允经《婚恋生活的投影和折光(上)》一文就提到1923年8月鲁迅在离开北京时,曾对朱安经历了“我”在祥林嫂面前把话咽回去的真实体验。^{②0}而“我”与祥林嫂之间关于“灵魂有无”的对话,是启蒙知识分子与其所启蒙的对象之间的对话与反思,这是启蒙知识分子理想失落、信仰崩溃,思想处于犹疑惶惑与灵魂的煎熬之中的表现。同时也表现了鲁迅本人对“启蒙主义文化思潮的历史限度以及在特定的现实语境中的存在根基与历史命运具有前瞻性的反思”。^{②1}

在小说中,鲁迅并没有直接描写祥林嫂最后死亡的情形,只是从“我”与鲁四老爷家短工的对话中一笔带过“‘怎么死的?——还不是穷死的?’”^{②2}。关于这一问题,鲁迅在北京曾与许钦文谈到:

“喜剧”“悲剧”“惨剧”这种名称,也可以用到有些小说上来。比如《祝福》祥林嫂到后来弄得活既活不成,死也死不得。如果有鬼,她怕被锯开身子来,如果无鬼,将永远见不到唯一亲爱的阿毛。悲惨到了极点,但这种痛苦,并不是她自己找寻出来的。祥林并非她害死,再嫁并非她所愿,阿毛是狼拖去的,都出于无可奈何,所以是惨剧。^{②3}

祥林嫂所遭受的种种厄运:祥林早逝、被迫改嫁、贺老六伤寒去世、阿毛被狼叼走等,都只不过是偶然事故,不是源于社会历史发展的必然性,也并没有构成美学意义上的悲剧。因此,关于祥林嫂受到“政权、族权、神权、夫权”的压迫而亡的主旨分析,则有失偏

颇。鲁迅对具有自述性质的“我”的情感态度不是“哀其不幸”,更多的是“怒其不争”。鲁迅曾经跟友人说到“若以人类为着眼点,则中国若改良,固足为人类进步之验(以如此国而尚能改良故);若其灭亡,亦是人类向上之验,缘如此国人竟不能生存,正是人类进步之故也。大约将来人道主义终当胜利,中国虽不改进,欲为奴隶,而他人更不欲用奴隶;则虽渴想请安,亦是不得主顾,止能侘傺而死。如是数代,则请安磕头之瘾渐淡,终必难免于进步矣。此仆之所为乐也。”^{②4}于是难怪“我”会在听到祥林嫂去世的消息后,其情感波动与思想斗争仅仅维持了不到一天的时间,就想到去吃“福兴楼的清燉鱼翅,一元一大盘,价廉物美”^{②5}。

“我”与祥林嫂在面对以鲁四老爷为代表的封建礼教对立面的共通点,在于都是被鲁四老爷痛斥为“谬种”。祥林嫂之所以被斥为谬种是因为她死的不是时候,“‘不早不迟,偏偏要在这时候(笔者注:家家户户都在热闹地迎接新年的时候),这就可见是一个谬种!’”^{②6}。而我是一个新党,在“年年如此,家家如此”的鲁镇,“我”的贸然闯入打破了鲁镇原本的死气沉沉的平静,同样也难逃谬种的嫌疑。这样一来,具有启蒙知识背景的现代知识分子、偏重于思想意识的、觉醒了的叛逆者的“我”与无知无识的农村劳动妇女、偏重于物质生存与现实生活的、没有觉悟的民众中绝望了的祥林嫂竟然有了相同的命运形式,文本自然而然产生了一种深刻的荒诞感。

我们翻看鲁迅的书信集时,也能够感受到他怀疑与绝望的情绪。鲁迅在1924年9月24日致李秉中的信写到“我也常常想到自杀,也常想杀人,然而都不实行,我大约不是一个勇士”^{②7};1926年6月17日给李秉中的信中则写道“我近来的思想,倒比先前乐观些,并不怎样颓唐”^{②8}。这从侧面说明鲁迅在前一个阶段确实存在过怀疑与痛苦。《祝福》的主题不仅仅只是借祥林嫂被戕害

的悲惨一生来控诉造成其悲剧的社会根源,还在于通过塑造“我”——一个怀疑启蒙、精神苦闷、无所皈依的自我形象,展现了中国现代启蒙知识分子彷徨困惑的精神困境。在小说文本中“我”与祥林嫂无意间建立的精神联系,实际上也是鲁迅表达了对启蒙主义文化思潮的深刻反思,塑造现代启蒙知识分子精神原型的一种方式。

在1949年以后,用政治标杆重新衡量现代人文主义知识分子是新的民族国家进行文化整合的重要策略之一。因为不同的“出身”,有些知识分子被打倒,有些知识分子则被视为阶级和意识形态的代言人,被浓墨重彩地推出,鲁迅就是后一种知识分子的代表人物。这主要体现在延安时期毛泽东《论鲁迅》以及随后《新民主主义论》中,鲁迅被视为“中华民族新文化的方向”,确立了鲁迅伟大的地位。

建国初期,改编经典文学作品并拍成电影是非常严肃且具有政治意义的任务。电影《祝福》就是通过对“五四”文学名著的改编来对历史进行合乎规范的再叙事,为革命和新政权确立标杆。为了在1956年10月份(即鲁迅逝世二十周年)推出一系列的纪念活动,1955年春夏之交,时任主管电影的文化部副部长夏衍接到了将鲁迅最具代表性的短篇小说《祝福》改编成电影的任务。夏衍在谈及《祝福》改编时说:“《祝福》是鲁迅先生的名著,已经是举世皆知的经典著作。这部影片要在鲁迅先生逝世二十周年的日子上映,所以我接受了这一改编工作,把它看作是一件严肃的政治任务”,^②因此夏衍对《祝福》的改编是符合主流意识形态叙事的一次有意识的改编,并契合了建国初期的文学规范和文学环境。

在改编的过程中,夏衍认为除了“忠于原著的主题思想”^③、“保留原作谨严、朴质、外冷峻而内炽热的风格外”,^④必须要考虑到受众改变的情形,为了使没有读过原作的劳动大众易于接受鲁迅先生的作品以及作品所涉及

的时代背景、地理环境、人情风格等,“还得作一些通俗化的工作”。^⑤这也符合夏衍改编《祝福》过程中最为重要的两项基本原则:“一是努力把鲁迅与革命拉近;二是努力使鲁迅思想与毛泽东思想完全一致”。^⑥

在对夏衍改编的电影剧本的分析和对小说文本主旨的再解读中,我们发现,虽然电影艺术可以突破时间和空间的某些距离与限制,形成一种成熟的言说方式,但也有其局限性,即突破不了文本叙述中叙述者与被叙述者之间的关系,尤其是在意识形态话语高于一切的时期。《祝福》改编成电影剧本,必须去除“我”这样一个内视角,分别在电影的开头与结尾之处设置画外音,用来回溯与评介电影整体所叙述的内容和主题。那么“任何对历史的描述,事实上都在有意无意的删减中对历史作了改写,都或多或少地融入了描述者主观的历史评价,研究历史现象是难以回避对历史现象作出评价的”^⑦,即使是现在,我们在评说鲁迅的《祝福》与其他小说,尝试去解读鲁迅作品的主题与意蕴时,也不可避免地带有我们这个时代和历史的要求。这也是鲁迅作品常读常新的魅力所在。

注 释:

- ① 李艳菊《90年代以来鲁迅〈祝福〉研究述评》,载《长江师范学院学报》2007年第6期。
- ② 1952年高中语文第六册收录了《祝福》。在阐释中,编者突出强调了祥林嫂与鲁四老爷之间的阶级对立:“这一篇名为《祝福》,作者着重描写鲁四老爷的架子和他的家庭排场,使我们认清祥林嫂就是死在这个人手里。只要地主阶级存在,吃人的旧礼教就会继续维持下去,劳动人民的生命——尤其是劳动妇女的生命就绝对没有保障,我们能体会到这一点,才可以认识作者思想的深刻和伟大”。
- ③ 毛泽东《湖南农民运动考察报告》,《毛泽东选集》第1卷,人民出版社1951年版,第34页。

(下转第95页)

童文学的拓荒者,为我国儿童文学的发展奠定了坚实的基础。他对于我国儿童文学的贡献主要体现在译介、创作与推广三个方面。

早在1903年,鲁迅就读日本文学院时,就先后翻译了“科学幻想之父”法国作家凡尔纳的两本科学幻想小说《月界旅行》和《地底旅行》。并于1909年出版了与周作人合译的《域外小说集》,其中便包括惟尔特《安乐王子》(王尔德的《快乐王子》),这也是王尔德童话最早的中译本。鲁迅在《〈域外小说集〉序言》中称“异域文术新宗,自此始入华土”。他一生翻译了6部童话集,包括荷兰F. W. 范爱德(Frederik Willem van Eeden)的长篇童话《小约翰》、匈牙利至尔·妙伦(Hermynia zur Muehlen)的《小彼得》、俄国的《爱罗先珂童话集》、爱罗先珂的童话剧《桃色的云》、前苏联班苔莱耶夫(L. Panteleev)的中篇童话《表》、高尔基(Gorky)的《俄罗斯的童话》。据吴钧统计,鲁迅翻译的儿童文学作品共17

种,占其译介作品的7%。

鲁迅对于《小约翰》的喜爱以创作《从百草园到三味书屋》的方式体现出来,是“译过《小约翰》后的一种自我追忆。”(范爱德《小约翰》,胡建虹译,华夏出版社2004年版,第222页。)另外散文《朝花夕拾》中的许多篇章,小说《故乡》、《社戏》等许多作品都道出了他孩提时代的人生体验与童年情结。

除直接译介、创作儿童作品外,鲁迅在教育部任职期间,为儿童艺术的普及作出了巨大贡献,如筹备儿童书法、绘画、手工艺等艺术展出、编辑《全国儿童艺术展览会纪要》、刊载《拟播布美术意见书》、《儿童艺术展览会旨趣书》,在《未名丛刊》、《新潮社文艺丛书》、《教育部编纂处月刊》上出版、刊登、介绍各种儿童文学作品、理论,对儿童艺术的推广事业给予悉心指导。

(作者通讯处:北京工业大学。邮编:100124)

(上接第53页)

- ④ 本文选用的电影剧本是中国电影出版社1979年出版的《祝福:从小说到电影》中收录的夏衍改编的电影剧本《祝福(文学作品)》。
- ⑤ 上述资料引述自陈根生《鲁迅名篇问世之后……》,复旦大学出版社1986年版,第103-104页。
- ⑥⑦ 洪子诚《中国当代文学概观》(增订本),北京大学出版社2004年版,第178、177页。
- ⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 鲁迅《彷徨·祝福》,《鲁迅全集》第2卷,人民文学出版社2005年版(下同),第5、7、9、8、8页。
- ⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 夏衍《杂谈改编》,《祝福:从小说到电影》,中国电影出版社1979年版,第119、120、19、35、51、123、123、119、119、119、119页。
- ⑭ 陈犀禾《电影改编理论问题》,中国电影出版社1988年版,第324页。
- ⑰ 宫富、刘骋《话语置换与意义重构——以电影〈祝福〉为个案的叙事学分析》,载《内蒙古师范大学学报》(哲学社会科学版)2006年第

2期。

- ㉑ 转引自余一鸣《〈祝福〉中“我”的形象意义及主题发现》,载《名作欣赏》2012年第25期。
- ㉒ 杨若蕙《现代启蒙主义知识分子的精神原型——略论〈祝福〉中的“我”》,载《甘肃高师学报》2004年第6期。
- ㉓ 钦文《〈鲁迅日记〉中的我·砖塔胡同》,浙江人民出版社1979年版,第22页。
- ㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 鲁迅《鲁迅全集》第11卷,第366、453、529页。
- ㉓ 李新宇《1949:进入新时代的鲁迅——“鲁迅与当代中国”研究之一》,载《齐鲁学刊》2007年第3期。
- ㉔ 朱晓进《从鲁迅文化遗产的独特价值看鲁迅研究的深化发展问题——在纪念鲁迅诞辰120周年学术讨论会上的发言》,载《鲁迅研究月刊》2002年第3期。

(作者通讯处:厦门大学海韵学生公寓10栋517。邮编:361005)